

***Amour bilingue* de Khatibi ou le récit impossible**

(*Amour bilingue* de Khatibi o el relato imposible)
(Khatibi's *Amour bilingue* or the impossible narrative)

Abdelilah EL KHALIFI

Université Abdelmalek Essaadi. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Département des Études françaises. B.P. 210. Martil 93150 Tétouan. (Maroc). Tél.: (+212) 039 97.20.29. Fax: (+212) 039 97.91.28. Courriel: aelkhalifi@menara.ma

Résumé

Amour bilingue, le récit de Khatibi, ne se laisse pas aisément lire à travers les critères traditionnels d'analyse et de classification, puisqu'il s'instaure dans l'écart et la traduction permanente : la langue en est à la fois le corps et l'esprit, et l'écriture y est intrinsèquement liée à la pensée, de telle sorte que le lecteur doit lui-même radicaliser sa position et se livrer au jeu vertigineux de l'identité et de la différence.

Mots-clés: Khatibi. Bilinguisme. Récit. Lecture. Écart.

Resumen

El relato de Khatibi, *Amour bilingue*, no se deja analizar fácilmente según los criterios tradicionales de análisis e interpretación; situado entre el 'margen' y la traducción permanente, la lengua es, a la vez, cuerpo y espíritu, y la escritura está tan intrínsecamente ligada al pensamiento que el lector debe radicalizar su propia posición y entregarse al juego vertiginoso de la identidad y la diferencia.

Palabras clave: Khatibi. Bilingüismo. Relato. Lectura. Margen.

Abstract

Khatibi's narrative *Amour bilingue* does not lend itself to be easily read through the traditional forms of analysis and classification, since it inscribes itself into "margin / distance" and the permanent translation. Within this narrative, the Language is at the same time the body and the soul, and writing is intrinsically related to thinking, in the sense that the reader must himself radicalise his position and deliver himself to the vertiginous game of identity and difference.

Keywords: Khatibi. Bilingualism. Narrative. Reading. Margin.

Soulevée initialement dans *La mémoire tatouée* (1971) à travers l'expérience malheureuse d'Abdelkébir à l'école coloniale, la question du bilinguisme est sans cesse traitée dans les œuvres de Khatibi, révélant un intérêt évident dont l'analyse est incontournable. Toutefois, cette question n'a vraiment trouvé sa dimension poétique profonde que dans *Amour bilingue* (1983a) avant de voir asseoir ses bases théoriques dans *Maghreb pluriel* (1983b).

Pour embrasser l'essentiel des arguments avancés par cet écrivain afin de joindre sa voix au débat maghrébin (et dans un sens, universel) autour du bilinguisme, il nous semble que la lecture parallèle de ces deux œuvres s'impose d'elle-même, ne serait-ce que par leur continuité thématique (dans le temps même de lecture): si *Maghreb pluriel* est inauguré par la "pensée-autre", il ne fait (pour ainsi dire) que relayer *Amour bilingue* dont la fin annonce l'ouverture sur cette même pensée de la différence! Mais il y a surtout dans *Maghreb pluriel* cet excellent texte-analyse de *Talismano* du Tunisien Abdelwahab Meddeb intitulé "Bilinguisme et littérature" (Khatibi, 1983b: 177-207), repris par la suite sous le titre "Incipits" dans l'ouvrage collectif *Du bilinguisme* (1985) qui regroupe plusieurs articles de linguistes, écrivains marocains et étrangers qui, auparavant avaient participé à un colloque sur le même thème, convoqué par Khatibi lui-même, "pour justement sortir —confie-t-il à Zakia Daoud (1983: 46)— de ce récit et confronter cette question du bilinguisme à d'autres expériences".

Mais suffit-il d'adopter cette décision méthodologique pour entrer en possession d'*Amour bilingue* sans grande résistance? Rien n'est moins sûr!

Il s'agit à proprement parler d'un récit *étonnant*¹ qui, par un renversement remarquable des catégories habituelles, bat en brèche toute lecture trop attachée aux schémas consacrés de la tradition littéraire.

Afin de pouvoir rendre compte de ce renversement, nous limiterons notre lecture à ces trois points qui marquent tous une absence, et pas du tout un manque:

- * pas d'anecdote ni de personnage
- * pas d'opposition entre écriture et pensée
- * pas d'opposition entre écriture et lecture

¹ Au sens fort qu'en donne le Dictionnaire Robert: "qui produit une commotion violente, qui ébranle physiquement ou moralement".

1. Un récit sans anecdote ni personnage

Comment peut-on retracer un itinéraire sans faire de concessions à l'anecdote, à l'histoire consubstantielle à tout récit, et sans même camper des personnages à part entière?

Khatibi semble avoir réussi dans cette œuvre ce qui, en théorie, paraît impossible. D'abord, en choisissant un thème qui a l'avantage d'être à la fois l'objet et le sujet de cet itinéraire : la langue ; et ensuite, en faisant en sorte que cette langue traverse (organiquement parlant) le récit et en occupe tous les lieux chaque fois qu'il emprunte la pente glissante de l'événement ou qu'il propose de sculpter une figure unique et spécifique; si bien que l'anecdote y est pratiquement absente et que les personnages, trop faiblement caractérisés, se réduisent au statut discret de simples personnes grammaticales, elles-mêmes très instables, très indécises.

Khatibi n'a nullement recours à une intrigue pour échafauder un récit réussi. La narration est ici plus d'états, d'attitudes que d'actions ou de faits. Après tout, rien ne s'y passe (ou presque) qu'une progression d'ordre psychologique, un peu comme dans l'univers proustien d'*À la recherche du temps perdu*. Et encore..., n'apprend-on pas l'issue de cette progression dès le début du récit (à la manière de Faulkner): la séparation avec la femme étrangère, tandis que ce qui devrait en être le commencement (la première rencontre avec cette femme) est *déplacé* vers la fin (Khatibi, 1983a: 16 et 97)? Au fond, ce récit, comme ceux de Joyce, s'échelonne sur une durée indéterminée pour nous mettre en présence d'un temps fragmenté et recomposé a posteriori par l'écrivain. Quant à l'espace, il n'est pas moins déconcertant: le sentiment de confusion y naît irrémédiablement du spectacle d'une sorte de *géographie mythique* où se télescopent plusieurs lieux réels et d'autres dignes de la meilleure littérature fantastique.

Héritier lointain de Diderot et du vieux nouveau roman², Khatibi s'amuse à nous frustrer des plaisirs que nous attendons d'un vrai roman, quitte à nous en offrir de plus subtils, ceux que procure le roman *critique*, celui qui emmène le lecteur à la cuisine et ne lui laisse (presque) aucune illusion de fabrication. Nous émettons cette réserve parce que

² Cela malgré son refus, exprimé à la fin de son récit, d'être appréhendé dans ce cadre. Pas plus d'ailleurs dans celui-ci que dans tout autre: "Si l'on me demandait: 'Votre récit est-il un nouveau nouveau roman? Ou mieux, un bi-nouveau nouveau roman?', je répondrais que le roman n'a jamais voulu de moi. Nous ne sommes pas de la même histoire" (Khatibi, 1983a: 127).

l'élaboration de ce récit se situe à un niveau autre que celui institué par la technique du roman classique (de type zolien ou balzacien); autrement dit, la relation plus ou moins fidèle, plus ou moins exhaustive de faits, de lieux réels ou imaginaires, en tous cas rendus *présents*, *matérialisés* par l'écriture.

C'est ainsi que l'action d'*Amour bilingue*, qui ne réserve aucune surprise à première vue, devient le foyer de multiples réseaux symboliques qui la travaillent en profondeur. Elle se rapproche de la part invisible de l'action dramatique, dans la mesure où celle-ci est constituée aussi bien par l'ensemble des processus scéniques marquant une transformation ou une progression, que la totalité des modifications psychiques des personnages; dans la mesure où cette même action dramatique, en se situant au niveau profond de la représentation des événements, naît toujours d'un déséquilibre entre situation de départ et situation d'arrivée, une transgression et sa médiation, un conflit et sa résolution.

Même si Khatibi semble adopter le principe brechtien de la *distan- ciation*, en renversant l'ordre logique des faits.

Il s'agit pour nous de la même "action symbolique" que le critique américain Kenneth Burke (cf., 1941) oppose à l' "action pratique", pour définir non seulement l'œuvre théâtrale mais toute forme de création littéraire par la reprise et la formulation (suivant un déplacement métaphorique) d'une situation concrète de crise, qui trouve ainsi l'expression indirecte de sa solution.

S'agissant d'un récit qui retrace l'itinéraire d'un être bilingue dans les voies initiatiques de la *bi-langue* et de la *pluri-langue*, Khatibi développe dans son écriture quelques réseaux thématiques qui illustrent les différents moments de cet itinéraire. Par conséquent, il nous semble possible d'orienter l'analyse dans le sens du rapport allégorique des thèmes relevés ponctuellement avec cette *isotopie* générale du texte.

Effectivement, à partir des trois registres majeurs (l'amour, le rêve et le voyage) qui organisent, à notre avis, le texte simultanément et d'une façon *filée*, nous pourrions établir les combinaisons suivantes: d'abord la relation amoureuse du récitant avec la femme étrangère renverrait aux souffrances de l'être bilingue englué dans sa double référence, l'univers fantasmatique du rêve symboliserait leur dépassement grâce à la bi-langue ensuite, et enfin les pérégrinations intercontinentales traduiraient l'ouverture triomphale sur la pluri-langue.

Cependant, les choses ne sont pas aussi simples. On se demande vainement où commence le symbole et où finit le réel, où s'inscrit la fiction pure et où décolle la métaphore! Pas vraiment étonnant quand on

pense que tout dans ce récit (*a fortiori* la lecture) baigne dans l'obsession du double, voire du pluriel. Y compris, conséquence logique de l'émiettement de l'action, l'instance narrative qui se caractérise principalement par la subversion de la forme traditionnelle assumée par une seule voix, celle d'un narrateur omniscient. Même si on peut réduire cette instance à deux motifs fondamentaux (le récitant et le narrateur) dont les paroles se croisent et s'entrecroisent, on ne doit pas faire abstraction du fait que Khatibi met en œuvre une structure très complexe, prise en charge par plusieurs voix, avec tout ce que cela signifie comme rupture de la linéarité et de la clôture narratives (cf., Memmes, 1994: 99-131).

Ce qui, en l'éloignant de l'esthétique dramaturgique (du moins dans sa forme classique), le rapproche des préoccupations nouvelles du roman moderne qui, en évitant volontiers de relater une *histoire* au centre de laquelle se trouveraient des personnages types, n'est plus "le récit d'une aventure" mais "l'aventure du récit", pour faire nôtre l'expression de Ricardou.

Mais que dire de ce *récitant*, ce support psychologique de l'expérience traduite dans *Amour bilingue*? Ce n'est pas par hasard si le texte est introduit par un "Exergue" qui fait abstraction de cet être bilingue. Circonstance soulignée (d'entrée de jeu) à la page 9 ("Phrase qui s'était formée toute seule"), et confirmée par ce commentaire très fortement accentué par la parenthèse et par sa situation typographique au bas de la page 12 après un espace blanc:

Ce début du texte semblait dévorer le récitant, qui le lisait sans relâche. Il s'approchait chaque fois de ce début qui l'excluait : un récit sans personnage ou, s'il y en avait, ce serait le récit lui-même, s'entendant dire ce seul mot: Recommence.

Il est possible de voir dans ce début inhabituel le récit d'avant l'avènement du récitant, l'œuvre d'avant la signature de l'artiste, la création d'avant l'autorité du créateur (écrivain / parlant / récitant). L'on peut également être sensible à la lutte sourde (et ininterrompue) dans le texte entre le récit et le récitant, entre la langue et l'être³. Mais l'on ne peut en aucun cas réduire cet aspect à une simple préciosité stylistique, ou à une "inflation formaliste" (Khatibi, 1978: 51), puisqu'il introduit, d'une fort belle manière, l'examen de questions essentielles.

³ Il est important de rappeler que si les contradictions initiales de l'être bilingue prennent source dans son désir d'appropriation et de maîtrise, leur dépassement s'accomplit dans son abandon final au flux irrésistible de la langue (des langues).

2. De l'écriture pensée ou de la pensée écrite

De la même manière qu'on lit (tant que faire se peut) parmi les pans cristallins d'*Amour bilingue* la dramatisation de l'amour, du rêve et du voyage, on y relève celle de la pensée: elle naît et croît à la fois, comme le rêve, de / dans l'expérience affective (elle-même double: onirique et spatiale) pour donner à tout le récit les dimensions profondes qu'exige une véritable initiation, au cours de laquelle le récitant tente d'exorciser le religieux, le désir de totalité pour s'ouvrir sur son pluriel.

La perspective narrative fondée sur le souvenir amoureux est ainsi continuellement traversée non seulement par l'interpellation du rêve et l'errance du voyage, mais aussi par le souffle de la pensée différente. Aussi pour lire ce texte faut-il être sensible au renforcement souterrain du style par une grande élaboration intellectuelle, par une exigence de la pensée qui fait jouer des notions fondamentales jusque dans ses arcanes les plus insondables. Ce qui le rapproche (au dire de certains) du genre de l'essai, cependant qu'il échappe, de toute évidence, à toute catégorisation. On y est très loin de la réflexion sèche rendue par un style didactique; la langue y subvertit les frontières académiques, et si l'élaboration intellectuelle semble importante (parce que nous savons par ailleurs qu'elle l'est dans toute l'œuvre de Khatibi), elle est intégrée au mouvement poétique du texte sans heurts ni dissonances.

C'est principalement sous la motion de ce travail intellectuel que l'absence d'anecdote et de personnage est comblée par une dramatisation subtile de quelques éléments thématiques qui fonctionnent comme des supports fictionnels et symboliques de l'évolution de la question linguistique.

Rencontrée initialement dans une séquence de rêve aux allures cauchemardesques (Khatibi, 1983a: 15-16), et de façon régulière à travers la relation avec la femme étrangère, Khatibi trouve dans la *pensée du vide* le moyen décisif pour sauver le récitant des affres du bilinguisme avant de le faire parvenir aux enchantements de la *pluri-langue* sous l'égide de la *pensée-autre*. Il y trouve aussi le moyen de donner à son écriture de la rigueur et de la profondeur. Il ne s'agit pas de cette écriture neutre, toujours semblable à elle-même, support invariable des idées les plus disparates. L'écriture de Khatibi se fait pensée dans la mesure où celle-ci travaille le corps de la lettre, en même temps que celle-là donne corps à l'idée. Chacune travaillant sur / dans l'autre, le texte naît de leur adhésion mutuelle. Son auteur en est lui-même témoin:

Dans la mesure où elle nous fait entrer dans l'inconnu, toute écriture contient en elle une théorie, qui est celle de ses formes, ou plus exactement une 'fiction théorique' qui fait corps avec le texte et adhère à sa construction. (Khatibi, 1987: 126)

Ainsi la pensée dans *Amour bilingue* n'est-elle pas seulement à la source de l'exorcisme *bi-langue* (avec la dimension amnésique de la *pensée du vide*) et à celle de l'ouverture finale sur la pluralité linguistique de l'univers (grâce à la mise en pratique de la *pensée-autre*), mais aussi (et c'est peut-être là où réside la valeur véritable du récit) elle fait corps avec la manière dont cet exorcisme et cette ouverture sont exprimés, elle se fait style.

Christine Buci-Glucksmann relève pertinemment dans l'œuvre de Khatibi le travail fondamental d'une "Raison baroque" qui se manifeste par "une écriture en excès sur tout sens et toute forme", par un "entrecroisement de scénographies [qui] ouvre à une sorte d'hétérologie du savoir, à exhiber, à parcourir", à une sorte de "théâtre de la fitna en ses figures: double, séduction, sédition, épreuve" (1987: 18).

Puisqu'il est évident que Khatibi partage la grande fascination que le baroque exerce sur les avant-gardes contemporaines, le rapprochement semble fertile, si l'on accepte bien sûr de prendre ce concept dans son acception la plus large, celle qui l'oppose aux fondements de l'esthétique classique et doxologique (l'ordre, la mesure, la justesse, la clarté, le naturel...) par l'anarchie de ses signes, la liberté du geste qui les inscrit, son obscurité délibérée, la surcharge et la surenchère qui donnent corps et poids à ses textes, le développement vertigineux de sa rhétorique, etc.

Globalement, cette rhétorique baroque de Khatibi dans *Amour bilingue* s'appuie, à notre avis, sur deux figures principales: l'hyperbole et l'oxymoron⁴.

Si l'hyperbole place le projet du texte (qui est, rappelons-le, le dépassement des impasses du bilinguisme sauvage) dans la violence de l'excès, l'oxymoron résume, quant à lui, la fusion des contraires et l'abolition de toute opposition, à l'image de la réalité dans ses correspondances, ses renversements et ses ambiguïtés (cf., Perrin, 1977).

Si l'hyperbole permet à Khatibi de traduire, avec des accents épiques, toute la démesure d'une situation de contact entre les langues,

⁴ Il est admis que ces deux figures (ainsi que la métaphore, la périphrase et autres ellipses et anacoluthes...) sont très pratiquées dans les textes dits *baroques*.

l'oxymoron a pour effet immédiat de dédoubler la chance du récit auprès du lecteur, en ce qu'il propose chaque fois la chose comme étant son contraire, une déconstruction des valeurs et des évaluations traditionnelles pour ouvrir l'esprit sur un lieu de création qui doit être lu simultanément comme un non-lieu.

3. De l'écriture comme lecture

En effet, ce qui est remarquable aussi dans le récit d'*Amour bilingue*, c'est que Khatibi opère en quelque sorte un *tour de manivelle* intellectuel et scriptural qui dérange les positions (forcément hiérarchisées) établies autour du livre: le lecteur abandonne son attitude passive pour entrer en possession des instruments de création, et le créateur quitte son poste de pouvoir démiurgique pour rejoindre cet Autre de l'écriture qu'est le lecteur. Tel est le sens suggéré par cette apostrophe:

Toi qui tournes ces pages avec moi —vertige de la langue— regarde bien tes mains: les lois secrètes sont ouvertes sur la table, les instruments de travail sont là, ils t'observent, ils te tiennent à vue, dans un personnage de fiction. Et c'est toi —voix anonyme— que j'entends, au détour de chaque phrase, chaque page, chaque rafale, chaque vague. (Khatibi, 1983a: 52)

Le fait qu'un écrivain engage un dialogue avec son lecteur, pour le faire participer à l'élaboration d'un récit, ne constitue pas en soi (on le sait) une véritable innovation; mais que cet écrivain mette en échec sa propre activité dans sa fermeture et sa supériorité et se réfugie à la place du lecteur, est propre à dérouter nos communes habitudes. Non pas seulement parce que Khatibi fait valoir sa condition de premier lecteur de sa propre œuvre, mais aussi parce qu'il semble y loger son activité à jamais. Ce déplacement est apparemment motivé par une conviction profonde qu'il ne cesse d'affirmer tout au long de sa création:

En tant que lecteur, j'appartiens [...] à une généalogie, à une filiation de l'imaginaire. Mais il arrive que je passe à ce qu'on appelle: l'acte d'écrire. Mais cette décision d'écrire est toujours suspendue au sommet de ma vie vitale et survivale. C'est une promesse, c'est toujours au futur: je vais écrire. Je vais écrire, c'est-à-dire je change symboliquement de généalogie. [...] Promesse cependant indéterminable: je vais lire, je vais écrire; je ne suis jamais sûr de ma promesse. L'écrivain change symboliquement de généalogie. C'est là sa grande fiction, là où il inscrit son commencement, le commencement de sa survie, de sa signature. Désormais, il est tenu de penser et sa vie et sa mort et sa survie. L'acte d'écrire est de l'ordre du mythe, de l'imagination mythique. (Khatibi, 1987: 127-128)

Et de fait, il continue à écrire tout en gardant son statut de lecteur, tout “en changeant continuellement de position” (Khatibi, 1983a: 52)! Ce qui revient à dire que le texte devient le lieu de rencontre de deux lectures: celle du lecteur potentiel et celle, prioritaire, de ce que nous appelons abusivement *l’auteur* (“Je dirai même que ce ‘nous’ est la scénographie du premier lecteur que je suis, face à tout lecteur, et que dans ce face à face, je finirai bien par me reconnaître en lui, par lui donner une partie de mon âme divisée”. Khatibi, 1983a: 76). L’on peut voir dans cette conception ambivalente de la création entre l’écriture et la lecture la mise en abyme du rapport double de Khatibi à son œuvre, en ce qu’il s’institue comme auteur et critique à la fois. Dans toute sa création, ce trait est caractéristique: s’y fait sentir comme un besoin permanent d’expliquer, d’élucider certains aspects obscurs ou équivoques de sa recherche; d’où le balancement constant entre le récit et l’essai, entre le poétique et l’analytique...

L’on peut voir aussi dans cette perméabilité de l’écriture à la lecture la volonté de privilégier une dimension plus active, plus dynamique du texte. Khatibi ne se contente pas de faire partager la conduite du récit entre un narrateur épisodique et un mystérieux récitant, il intègre également dans ce mouvement la présence du lecteur, pour mieux désintégrer les rapports établis de la production et de la consommation littéraires.

Pourtant, cette manière singulière de livrer son écriture n’est point exempte d’ambiguïtés, surtout en ce qui concerne le statut privilégié accordé au lecteur. Celui-ci se voit confier, à son corps défendant, une tâche dont les secrets ne lui sont dévoilés qu’à moitié par son compagnon d’aventure, l’écrivain-lecteur Khatibi: “Comprends”, lui dit-il, “ne comprends pas!” (Id.: 25); “je parle”, ajoute-t-il un peu plus loin, “pour ne pas être entendu” (Id.: 74). Mais Khatibi ne cherche-t-il pas, par cette invitation paradoxale, à mettre son lecteur à l’épreuve de sa propre division dans la bi-langue? N’est-ce pas ce qu’exprime clairement la phrase qui couronne l’“Épilogue”: “[...] seulement me laisser entendre dans cette langue qui ne m’entend qu’à moitié” (Id.: 127)?

Références bibliographiques

- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine (1987) “Fitna ou la différence intraitable de l’amour” in *Imaginaires de l’autre* (collectif), Paris, L’Harmattan.
- BURKE, Kenneth (1941) *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Louisiana, State University Press.

- Collectif (1985) *Du bilinguisme*, Paris, Denoël.
- DAOUD, Zakia (1983) "Entretien", *Lamaliif*, 147.
- KHATIBI, Abdelkébir (1971) *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël.
- KHATIBI, Abdelkébir (1978) "Repères", *Pro-culture*, 12.
- KHATIBI, Abdelkébir (1983a) *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana.
- KHATIBI, Abdelkébir (1983b) *Maghreb pluriel*, Paris / Rabat, Denoël / S. M. E. R.
- KHATIBI, Abdelkébir (1987) "Intersignes" in *Imaginaires de l'autre* (collectif), Paris, L'Harmattan.
- MEMMES, Abdallah (1994) *Abdelkébir Khatibi: l'écriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan.
- PERRIN, Jean (1977) "Imaginaire et rhétorique: l'oxymoron dans la poésie romantique anglaise", *Recherches et Travaux*, 15.